



DIÁLOGO A PARTIR DEL ESPACIO
ELVIA GONZÁLEZ HERNÁNDEZ

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes
Maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas
Bogotá, Colombia
2011.

DIÁLOGO A PARTIR DEL ESPACIO

ELVIA GONZÁLEZ HERNÁNDEZ

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:
Magíster Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas

Director:
Dr. Víctor Viviescas

Performance-Video-Instalación

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes
Maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas
Bogotá, Colombia
2011.

A la niña Coatl

Agradecimientos

Agustina, Miguel, Blanca, Patricia, Xihumazatletl, Julieta, Diana, Andrés, Jefferson, Enrique, Mónica Raya, Luis Santillán, Francis Bacon, Magali Lara, Jaidy Díaz, al profesor Víctor, Camilo, Felipe, Julián, Daniel y al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes-FONCA.

Resumen

Este libro es una memoria del desarrollo del proyecto de tesis acerca de la transposición del lenguaje plástico en el lenguaje escénico a partir de la obra Study from the human body after Muybridge de Francis Bacon, enfatizando el proceso en la construcción de un espacio escénico para acercar al actor y al espectador a la sensación y al estado físico y psicológico de sentirse encerrados en condiciones de aislamiento.

Palabras clave: espacio, escénico, aislamiento, Francis Bacon, espejo, encierro.

Résumé

Ce projet est une mémoire du développement du travail de la thèse qui parle sur la transposition du langage plastique à partir de la pièce de théâtre Study from the human body after Muybridge de Francis Bacon qui souligne la construction d'un espace scénique pour rapprocher l'acteur et le spectateur à la sensation et au état physique et psychologique de se sentir enfermés et sous une situation d'isolement.

mots clés: Espace, scénique, isolement, Francis Bacon, miroir, réclusion.

Summary

This book is a memory of the development of thesis project on the transposition of and artistic language in the language scene from the play from The human body Study after Francis Bacon Muybridge, emphasizing the process of building a stage area to zoom in the actor and the audience to the feel and the physical and psychological state of being locked in isolation.

Keywords: space, scenic, isolation, Francis Bacon, mirror confinement.

Contenido

Desde la dirección	17
Aislamiento provocado por el espacio	34
Estrategias de aislamiento	41
Espacio	55
Espacio delimitado	65
Espacio habitado	73
El espejo	75
La presencia dentro del espacio	88
Salidas falsas	98
La luz	115
Tiempo	119
Diálogo a partir del espacio	122
Bibliografía	129

Diciembre 2009
Bogotá

Hace meses siento una opresión que no me permite pensar, ni respirar, es un bloqueo, un estado psicológico que se refleja en mi físico, acompañado de una idea que siempre aparece en mi cabeza: salir volando a México.

A la vista del laberinto, de mañana. Sol ya alto y duro, contra la curva pared como de tiza.

JULIO CORTÁZAR, Los Reyes.

Desde la Dirección

Nunca podría actuar o ejecutar alguna acción, porque tengo limitantes, no tengo un entrenamiento corporal y nunca he estado preparada mentalmente para hacerlo. Lo pienso como un acto de enfrentamiento conmigo; no así, desde la dirección encontré una forma en la que mi pensamiento puede materializarse y prolongarse en el cuerpo del actor como una pequeña forma de (hacer) ver el universo y lo que me rodea.

La articulación que construye el actor sobre mis indicaciones o en la forma en la que se convierte en un intérprete de mi palabra con sus sentidos, con el gesto, con las sensaciones, es algo que siempre me ha sorprendido, es como si el pensamiento y la palabra fueran masa que el actor moldea con su cuerpo proyectándolo en el espacio. En este sentido me haré acompañar por un actor para desarrollar mi proyecto de creación de tesis.

Este proyecto empezó con el deseo a una aproximación a Francis Bacon y las preguntas que me generaron sus obras respecto a la presencia y el cuerpo. Pienso que Bacon se situó desde afuera proyectándose en los cuerpos que pintó en relación a sus cuestionamientos artísticos, su vida y - sus obsesiones. Construye escenas desde la pintura donde “la gente parece sentir al mirar los cuerpos que están vistos en momentos de crisis, momentos de aguda conciencia de su mortalidad, momentos de aguda conciencia de su naturaleza animal... momentos de reconocimiento de lo que

podríamos llamar verdades elementales sobre sí mismos”.¹ Cuerpos que simulan acciones que nunca terminan debido al gesto que remite al movimiento del pintor y del cuerpo representado. -Esto se debe en gran medida al referente fotográfico de Edward Muybridge, que hizo sobre el estudio del movimiento y sobre todo el movimiento del cuerpo, que Bacon interpreta e incorpora a su trabajo-. Presenta cuerpos que están acompañados por estudios que hace del color y la forma, particularmente el color que viene de la carne y del rojo de la boca.

Francis Bacon.- Si vas a uno de esos grandes almacenes y recorres esos grandes salones de muerte, ves carne, pescados y aves, todo muerto, desplegado allí ante ti. Y, claro, como pintor uno capta y recuerda esa gran belleza del color de la carne. [...] somos carne, somos armazones potenciales de carne. Cuando entro en una carnicería pienso siempre que es asombroso que no esté yo allí en vez del animal. Pero el utilizar la carne de ese modo particular posiblemente sea algo parecido a como uno podría utilizar la columna vertebral, porque estamos viendo constantemente imágenes del cuerpo humano a través de radiografías y eso evidentemente altera las formas en las que uno puede utilizar el cuerpo.²

Me interesa la analogía que encuentro entre mi trabajo desde la dirección y la puesta en escena, con el trabajo del pintor Francis Bacon y su pintura; primero, porque hay una interpretación de los materiales como la fotografía, los recortes de revistas, radiografías, su vida y sus intereses artísticos, que transpone en cuerpos, acciones y situaciones pictóricamente y finalmente sus obras siguen trabajando, tienen autonomía no necesitan la presencia física de Bacon, incluso me

¹ David Sylvester, “Fragmentos de entrevistas con Francis Bacon” *Publicación periódica orientada al tratamiento de la periódica violencia* núm 2, [en línea].

² *Idem*.

inquieta cuando él se representa, porque no es él, sino una proyección de él. Pienso que lo mismo pasa en mi caso cuando el actor ejecuta alguna acción que pertenece a algo que cuestiono de mi vida, de mis motivaciones artísticas, y después del proceso de montaje no tengo que estar presente en la escena sino que me sitúo desde afuera, como otro espectador.

Lo que me sedujo de la plástica de Bacon es la violencia interna que genera en los cuerpos como una especie de impulso constante que no permite que el cuerpo se detenga, ni descanse.

Francis Bacon.- Cuando te miro sentado a la mesa frente a mí, no sólo te veo a ti, veo también toda una emanación relacionada con la personalidad y demás. Y trasladar todo eso a un cuadro, como me gustaría poder hacer en un retrato, significa que aparecería violencia en la pintura. Casi siempre vivimos a través de velos; una existencia velada. Y a veces pienso, cuando dicen que mi obra parece violenta, que quizás haya sido capaz en ocasiones de correr uno o dos de los velos, o de las cortinas [...] intento construir imágenes partiendo directamente de mi sistema nervioso y con la mayor exactitud posible.³

Bacon estudia mecanismos para trasladar a la pintura la presencia humana y hacer una interpretación de lo que ve, de lo que le llena de sensaciones, él menciona que su pintura “trata de su tipo de psique, trata de su tipo de entusiasta desesperación”.⁴ Me impresiona que su trabajo pasa por su psique y lo proyecta a través de su cuerpo como pintor manipulando sus recursos plásticos como el cepillado que envuelve a los cuerpos, los círculos giratorios, las líneas que delimitan el espacio, los colores lisos que iluminan y simulan las paredes, en función de apoyar y centrar la acción del cuerpo.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

Me gusta cómo genera espacios en sus cuadros, porque es una combinación entre su taller y su casa, como el uso del redondel cuando lo traslada a la pintura situándolo como cama, otras veces como pasarela, o simplemente como un espacio delimitado donde coloca al cuerpo desarticulado, en crisis, en una lucha consigo mismo.

El redondel, o el óvalo hace más o menos de sitio: puede desbordar los lados del cuadro, estar en el centro de un tríptico, etc. Muchas veces está redoblado, o bien reemplazado por la silla donde el personaje está sentado o por el óvalo de la cama donde el personaje está acostado... es un procedimiento muy sencillo que consiste en aislar a la Figura. Hay otros procedimientos de aislamiento: poner la Figura en un cubo, o mas bien en un paralelepípedo de cristal o de hielo.⁵

El hecho de que Bacon pinte los redondeles como una plataforma abierta, los paralelepípedos de cristal o de hielo, o los cubos transparentes deja la posibilidad de que exista siempre un espectador para el cuerpo aislado.¹

Es inquietante cuando incorpora las fotografías que están pegadas en la pared de su taller, porque las convierte en un simulacro de foto y en un espectador que está quieto, en contraste con el cuerpo que está en movimiento, tal vez como lo que pasaba realmente en su taller, las fotografías son los únicos espectadores que podían ver las acciones de Francis Bacon.

Un elemento que me angustia y me inquieta es el uso de los espejos porque Bacon crea una distancia mínima entre el rostro y el espejo, convirtiéndola a la vez en un tiempo donde el rostro se

⁵ Guilles Deleuze, *Lógica de la sensación*, p. 13.

fragmenta y termina por descomponer completamente la imagen al llegar al espejo, como si el rostro y en algunas ocasiones el cuerpo no alcanzaran a desarticularse completamente y necesitan de otro espacio para prolongarse y terminan por escapar. “Los espejos de Bacon son todo lo que uno quiera excepto una superficie que refleja. El espejo es un espesor opaco, a veces negro... El cuerpo parece alargarse, aplastarse, estirarse en el espejo...”⁶ En este sentido pasa lo mismo con el *bathroom* lo convierte en un escenario y los objetos como el inodoro y el lavabo también se vuelven otro espacio donde el cuerpo puede escarpase por el agujero.

Me interesa su trabajo sobre la “repetición del grito”, como el estudio que hace del *Grito del Papa Inocencio X*, que al repetirlo es un ensayo más de esa acción que va depurando en un “grito silencioso” y lo vuelve cada vez más contundente.

Por todo lo anterior surgió mi interés por abordar La traducción de la plástica de Francis Bacon en el lenguaje escénico. Tomé de referencia el estudio que hace el filósofo Gilles Deleuze en la *Lógica de la sensación* sobre la plástica de Francis Bacon para elaborar un archivo de donde seleccioné una galería de su plástica que clasifiqué en tres momentos: *el grito, del rostro a la sensación y el cuerpo sin órganos*, de tal manera que pudiera obtener una dramaturgia del cuerpo, del movimiento, de las acciones, del espacio, del sonido, del tiempo y de la luz. Esto con el fin de incorporar y entender los temas que Deleuze identifica en Bacon como la histeria, la sensación y las fuerzas invisibles.

⁶ *Op. Cit.*, pp. 27-28.-

Traducción de la plástica de Francis Bacon en el lenguaje escénico.

Presentación de materiales. 16 de Febrero, 2010.

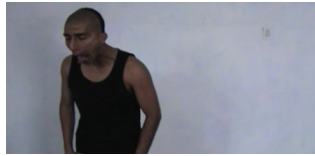
Video: 8 min.

La presentación de los materiales fue la primera aproximación para plantear el proyecto de tesis frente a los profesores y compañeros de la maestría.

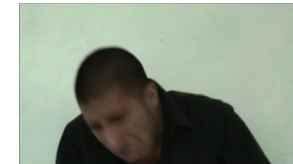
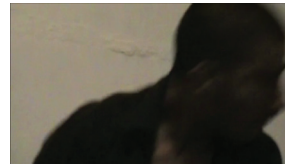
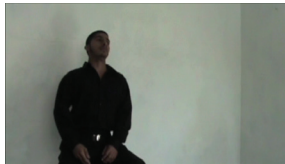
Partiendo de la galería que seleccioné de las pinturas de Francis Bacon y la dramaturgia basada en la *Lógica de la sensación* de Guilles Deleuze, empecé a trabajar una partitura corporal con el actor, que registré en video para clasificar y fijar la partitura en tres momentos: *del grito a la sonrisa, del rostro a la sensación y el cuerpo sin órganos*. -Lo que presenté como material fue este video para exponer mi proyecto.

Después de la presentación surgió una charla acerca de cómo estaba presentando mis materiales y lo que quería hacer; entre los comentarios había escepticismo, algunos observadores intuyeron cuál sería el resultado de mi proyecto. La presencia de Bacon en mi trabajo fue muy fuerte, en el sentido de que no podía salir de la forma superficial de transponer su plástica. Me encontraba en lugares comunes. Mi proyecto se reducía a un solo procedimiento para llegar a la traducción, también me di cuenta de que no sabía qué quería decir con Bacon, porque finalmente Deleuze había hecho un estudio completo. – Yo, ¿qué podría agregar a ese estudio?

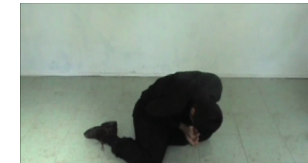
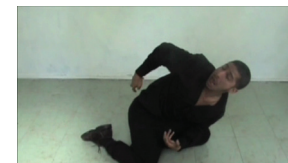
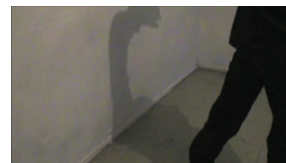
Del grito a la sonrisa



Del rostro a la sensación



Cuerpo sin órganos



Traducción de la plástica de Francis Bacon en el lenguaje escénico.
Presentación de materiales. 16 de Febrero, 2010.
Video: 8min.
Stills.

Traducción de la plástica de Francis Bacon en el lenguaje escénico.

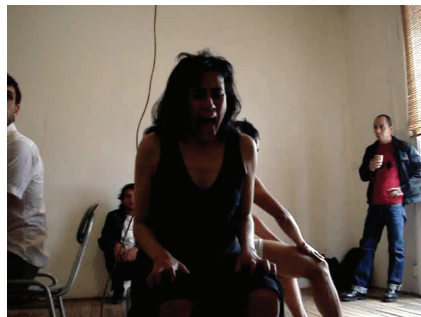
Pregunta. 16 de Mayo, 2010.

Duración del ejercicio 10min.

Retomé la partitura basada en la *Lógica de la sensación* de Guilles Deleuze y elaboré dos preguntas que quería resolver durante el montaje y presentación del ejercicio: ¿cómo podía el actor generar un impulso que lo llevara a salir de su cuerpo y proyectarlo en el espacio, desde la repetición? y ¿cómo generar tensiones entre el actor y el espectador en una composición espacial?

A partir de la ubicación, intenté resolver la presencia con tres actores, todos partían de un impulso y repetían la acción hasta aumentarla. El resultado no cambió mucho, la disposición espacial tanto como el gesto se agotaba y era predecible.

El distanciamiento que tenía con la plástica de Francis Bacon era un motivo para agotar el tema, porque lo que estaba haciendo era reproducir los cuadros o lo que yo creía ver en Bacon y no estaba respondiendo a mis preguntas.



Traducción de la plástica de Francis Bacon en el lenguaje escénico.
 Segundo ejercicio: Pregunta. 16 de Mayo, 2010.
 Duración del ejercicio 10min.

Después de estas dos presentaciones volé a México pensando en varias cosas, no sabía por dónde abordar y conectarme con el proyecto. Lo único claro es que tenía que pensar: ¿Qué de Bacon?, ¿Cuáles iban a ser mis materiales?, y ¿Cuál era mi pregunta?

De regreso de México a Colombia mi experiencia personal y el espacio físico fueron los elementos que me permitieron encontrar una forma de empezar la transposición de los elementos que veía en la plástica de Bacon y que exploraría a través del lenguaje escénico como el tema del *aislamiento*. A esto se unió el hallazgo del espacio cuando observé que en el salón de la maestría habían dejado un cuadrado en el piso hecho de cinta para enmascarar, para delimitar un lugar. El gesto era sutil, todo era una convención, la marca estaba construyendo espacio.

Entonces comenzó a surgir mi proyecto, me reconocía en los cuerpos aislados que pintó Bacon y la angustia por salir de un estado de encierro. Lo que tenía que pensar era como dejar ver mi obra sin dejar por fuera el referente plástico de Francis Bacon. Mi proyecto tomaba sentido -por lo menos para mí-, tenía claro con qué empezaría a trabajar y desde dónde: “construir un espacio de aislamiento para el actor y para el espectador creando una situación de espejo”.

Finalmente seleccioné cinco pinturas de la plástica de Francis Bacon: *Study for self portrait*, 1963; *Two Studies of Georges Dyer with a dog*, 1968; *Study of a Nude with Figure in a Mirror*, 1969; *Study for the Human Body*, 1974 y *Study from the human body after Muybridge*, 1988, para poder observar de qué manera y cómo funcionaban los espacios representados, tanto para el cuerpo que está aislado, como para el espectador que lo observa, ver de qué manera funcionan en estos espacios la representación de los objetos, la luz, el color y finalmente el trabajo de la percepción como la ilusión del movimiento.



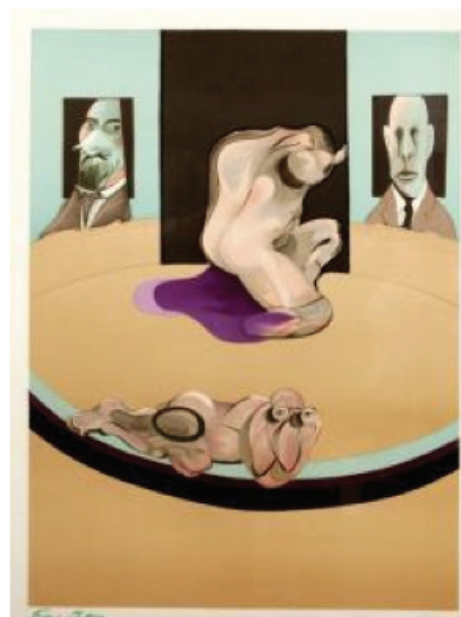
Study for self portrait, 1963



Two Studies of Georges Dyer with a dog, 1968



Study of a Nude with Figure in a Mirror, 1969



Study for the Human Body, 1974

Los referentes visuales de otros artistas como el diseño escenográfico de Mónica Raya, la fotografía de Francesca Woodman, las instalaciones de Dan Graham, el trabajo de la luz de James Turrell, los videos de Chantal Akerman, se integraron al desarrollo de mi proyecto, enriqueciendo la forma de hacer mi propio estudio del “espacio escénico” en la misma proporción de entender y abordar el tema del aislamiento, el trabajo de estos artistas sirvió para abrirme el horizonte y funcionó como un apoyo al estudio del cuerpo, de la luz, el tiempo y sobre todo del espacio.



Cuarteto de Heiner Müller
Dir. Ludwik Margules
Escenografía. Mónica Raya
1996



Self-deceit #1
Francesca Woodman
Rome Italy, 1978.



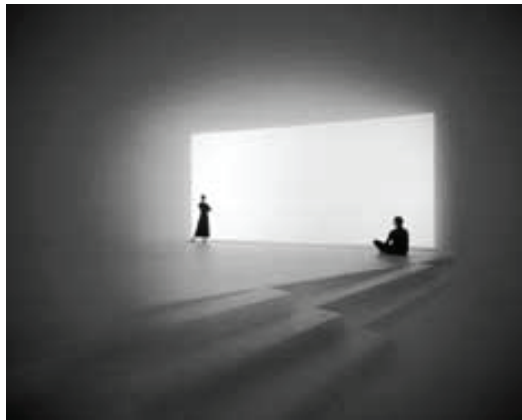
Self-deceit #3
Francesca Woodman
Rome Italy, 1978.



Public Space/Two Audiences
Dan Graham
1976



Stainless steel and two-way mirror glass
Dan Graham
1976



Wind out
James Turrell
2006



Inside the ChiChu
James Turrell
2008



La chambre de Chantal Akerman
Cortometraje
10'25 seg.
1972

Aislamiento provocado por el espacio

Necesito la ciudad, necesito saber que hay gente alrededor caminando, discutiendo, haciendo el amor... viviendo; y sin embargo, rara vez salgo, permanezco siempre en mi jaula. Pero sé que hay gente a mí alrededor, y eso es suficiente.

FRANCIS BACON



Francis Bacon, Study from the human body after Muybridge, 1988

El tema del aislamiento es el punto de conexión que establezco entre la obra plástica de Francis Bacon y mis preocupaciones a desarrollar en el trabajo escénico; mi interés se enfatiza en las obras que presentan cuerpos aislados por un espacio delimitado. Deleuze menciona que “lo importante es que no constriñan a la Figura a la inmovilidad, al contrario, deben hacer sensible a una especie de marcha, de exploración de la Figura por el lugar, o de sí misma.”⁷ Indicando que “el cuerpo es la Figura, o más bien el material de la Figura”.⁸

En la obra *Study from the human body after Muybridge*, encuentro que el aislamiento viene desde el pensamiento del cuerpo que quiere escapar de sí mismo y se manifiesta en el movimiento ilusorio e infinito que deforma al cuerpo y el cuerpo su organismo.

La sombra es una extensión del cuerpo que fluye por la pierna faltante y que Deleuze llama el cuerpo disipado: “la figura se desvanece y se junta con el color liso”.⁹ Esta sombra tiene una gama más intensa que el propio cuerpo, como una “sombra de vida” que sale del aislamiento del cuerpo, pero no es un elemento que logre salir del prisma transparente, que Bacon sugiere muy sutilmente con las líneas que construyen y delimitan el espacio.

Los círculos que están en la cintura y en la rodilla sujetan al cuerpo, las líneas curvas que construyen y envuelven el cuerpo lo aprisionan pero también convierten al cuerpo en la principal

⁷ *Op. Cit.*, pp. 13-14.

⁸ *Op. Cit.*, p. 29.

⁹ *Op. Cit.*, p.67

fuente de movimiento como la línea que envuelve el cuello y provoca el movimiento del rostro. El cuerpo es la principal fuente de impulsos y fuerzas que van y vienen dentro del espacio, la función del prisma es aislarlas, contenerlas y devolverlas al cuerpo.

El movimiento que aparece en el cuerpo dentro del prisma viene de un movimiento previo, el movimiento físico y mental de Francis Bacon, el cuerpo no necesita salir del prisma como Bacon no necesita salir de la jaula, es el cuerpo quien necesita salir del cuerpo mismo.

El cuerpo es un contenedor de movimiento que se desplaza accionando el espacio del prisma que también es un contenedor de movimiento pero fijo en la superficie. Hay un tercer contenedor dentro de la obra, donde no hay líneas que lo delimiten, sino que es un lugar abierto de colores lisos, es un espacio para el observador.

La iluminación del espacio viene de los colores lisos, aparentemente la fuente lumínica no es artificial, hay una extensión suspendida del techo que no tiene bombillo y la proyección de la sombra sugiere que hay otra entrada de luz.

La obra siendo un espacio bidimensional se abre hacia una sucesión de espacios tridimensionales por una convención pictórica como lo es el prisma que habita el cuerpo y el espacio abierto en el resto de la obra donde podría ubicarse el espectador. Es importante que no esté representado el espectador, sino que es subjetivo, porque esto hace que cuando el espectador se sitúe a ver la obra, se integre como cualquiera de los espectadores que Bacon pintó.

El espacio abierto en la obra se proyecta hasta el lugar en el que el espectador está, creando una relación entre el espacio desde donde Bacon pintó la obra hacia el espacio abierto representado en la obra y se devuelve al espacio desde donde hay alguien espectando la obra. Esta relación no existiría si el cuerpo no estuviera dentro del prisma transparente. El espectador se integra a la obra *Study from the human body after Muybridge*, cuando la está espectando. La figura de Bacon se comporta de diferente modo frente al espectador, porque él desde su espacio físico pinta y modula el movimiento del cuerpo y crea los espacios.

Existe una relación espacial entre el prisma y la jaula que menciona Bacon, son un lugar desde donde uno puede estar, ver, escuchar, y no ser tocado. La jaula, como el prisma se convierte en un espacio que restringe y determina la acción de quien lo habita, pero también es un punto reducido del espacio donde el espectador enfoca su mirada, en contraste con el espacio abierto, un espacio exterior donde se encuentra el espectador, que transita y recorre la ciudad, y de alguna manera la ciudad también se vuelve un contenedor de otros cuerpos y otras acciones.

A partir de esta referencia pictórica me planteé la primera pregunta de mi trabajo: ¿cuál es el espacio escénico que tengo que construir para acercar al actor y al espectador a la sensación y al estado físico y psicológico de sentirse encerrados en condiciones de aislamiento?

Estrategias de aislamiento

La isla

La Jaula

El Laberinto

La cárcel

El hospital psiquiátrico

El Iglú

Espacio

El espacio no es ni una cosa ni un sistema de cosas, sino una realidad relacional: cosas y relaciones juntas.

MILTON SANTOS, *La metamorfosis del espacio habitado*.

Los trabajos de los mexicanos Mónica Raya y el dramaturgo Luis Santillán también fueron referentes para este trabajo. En *Los Justos* de Albert Camus, Mónica Raya propuso hacer una especie de zoom con la escenografía un microscopio que amplificaba el pensamiento de los personajes, los rasgos del actor, y del espacio mismo.

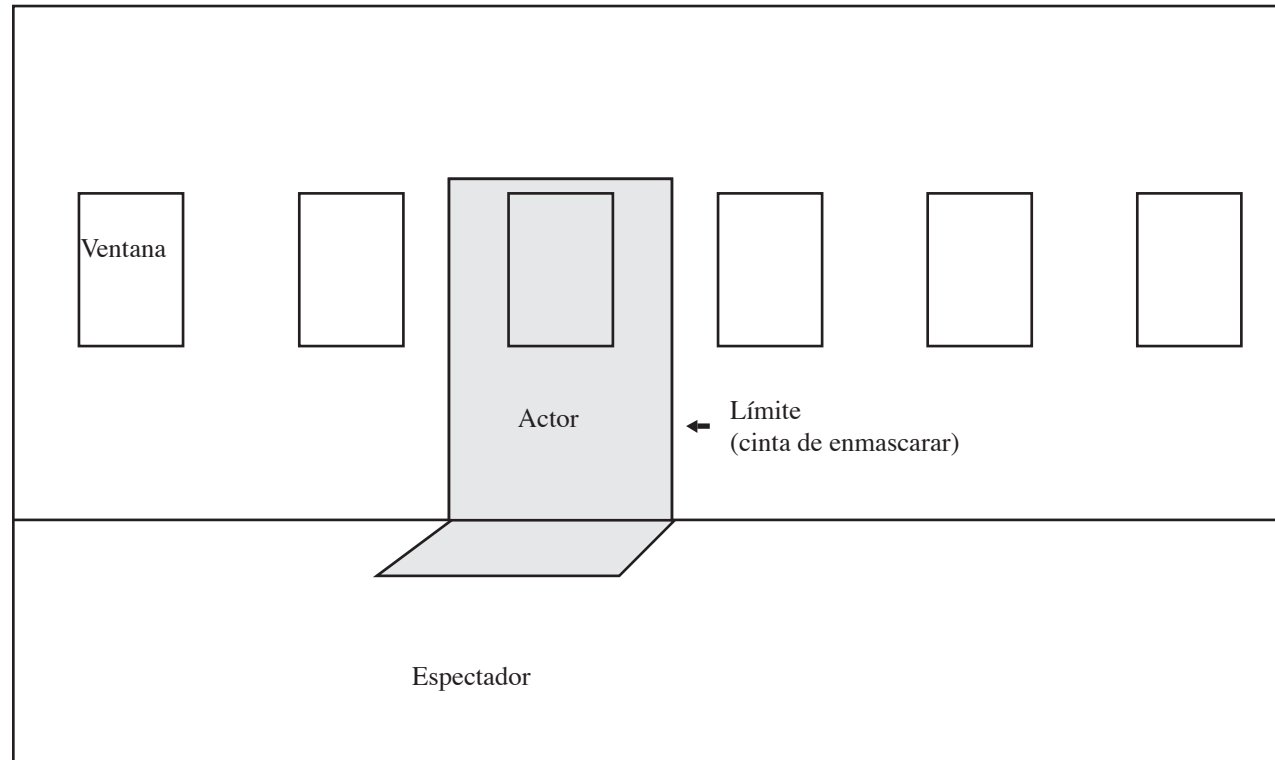
El espacio escénico estaba conformado por una pared de metal y una línea de cinta de enmascarar pegada en el piso, esta cinta construía el espacio de los actores (un rectángulo de tres metros de largo por un metro de ancho); esta línea trazada también servía como límite para situar al espectador, la proximidad que el espectador tenía con el actor era máxima. Por su parte, Luis Santillán escribió *Sepia*, un monólogo desdoblado en tres personajes que en realidad corresponden a un solo personaje, Ana. Ahora juntos exploran cómo construir un espacio desde la palabra y también responder a la pregunta: ¿cuál es el espacio que hay que crear si la acción está en el orden del pensamiento, o mejor dicho, si es en el pensamiento en donde ocurre la acción?

Entonces, partiendo de la construcción de un espacio que debe acercar al actor y al espectador a la sensación y el estado físico y psicológico de sentirse encerrado, en condiciones de aislamiento, me pregunté: ¿el espacio escénico puede funcionar como un personaje, o sólo es un apoyo para la ejecución?; ¿cuáles son las estrategias de aislamiento que debía crear?; ¿qué características debía tener el espacio escénico para que el actor lo habite? y ¿hasta dónde este espacio contempla al espectador?



Los Justos de Albert Camus
Dir. Ludwig Margulles
Escenografía Mónica Raya
1993

Espacio delimitado



Diseño del plano para la construcción del espacio para el actor y para el espectador.
Diálogo con un artista, Marzo, 2010.

Diálogo con un artista, Marzo, 2010.

Construcción de un espacio de aislamiento para el actor y el espectador.

El *Diálogo con un artista*, es un ejercicio que parte de una cartografía donde tenía que ubicar a un filósofo, el trabajo de un artista y mi proyecto con el fin de aclararme el panorama e identificar mi obra.

Antes debo aclarar que este ejercicio *Diálogo con un artista* lo presenté en un espacio intermedio entre el primer ejercicio y el segundo ejercicio sobre La traducción de la plástica de Francis Bacon en el lenguaje escénico. Este ejercicio es importante en mi proyecto, porque aquí fue donde realmente inició el estudio sobre el “espacio escénico”, pero aún no estaba definido como un trabajo sobre el espacio sino sobre la traducción de la plástica de Francis Bacon.

En mi cartografía estaba el filósofo Jacques Rancière, la escenógrafa Mónica Raya y por último La traducción de Francis Bacon en el lenguaje escénico. La cartografía la resolví en un ejercicio escénico

donde retomé el trabajo de la escenógrafa Mónica Raya en la obra *Los Justos* de Albert Camus y lo uní a la siguiente cita que extraje de *Sobre políticas estéticas* de Jacques Rancière:

(...) El arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común. Las prácticas del arte in situ, el desplazamiento del cine en las formas especializadas de la instalación museística, las formas contemporáneas de espacialización de la música o las prácticas actuales del teatro y de la danza van en la misma dirección: la de una desespecificación de los instrumentos, materiales o dispositivos propios de las diferentes artes, la de la convergencia hacia

una misma idea y práctica del arte como forma de ocupar un lugar en el que se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos. Estas diversas formas nos dicen una misma cosa: lo que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común, es la constitución, a la vez material y simbólica, de un determinado espacio/tiempo, de una incertidumbre con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible.¹⁰

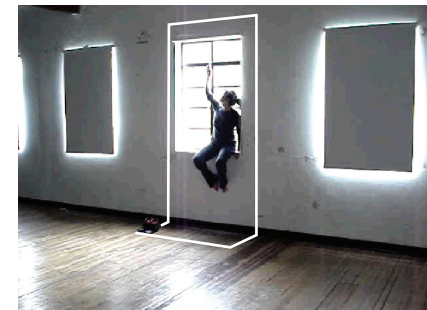
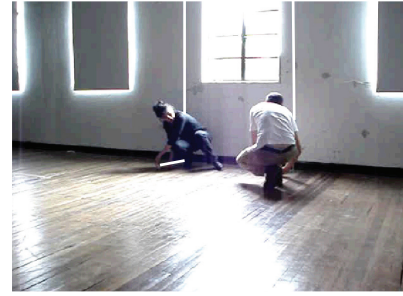
Lo que presenté escénicamente era una actriz y un actor que trazaban un espacio dentro de otro. Los dos de espaldas al espectador, frente a la pared empiezan al mismo tiempo delimitando el espacio con cinta de enmascarar y simultáneamente enmarcan la ventana, en el momento en el que llegan los dos al piso para seguir trazando la línea, ella tiene un pequeño movimiento que da la espalda hacia la pared, el actor sigue dando la espalda hacia el espectador y continúan trazando la línea hasta que se encuentran y cierran completamente el espacio trazado. El movimiento que ella hizo, hace que quede dentro de ese espacio y él queda por fuera, en un lugar más grande y abierto, el lugar que corresponde al espectador.

En la acción lo que pretendía era fundar la “obra de arte” que Rancière explica como: “...la inmanencia del *logos* en el *pathos* y a la inversa, del *pathos* en el *logos*”. El *logos* lo refiere al pensamiento (la lógica racional) y el *pathos* que en su significado es algo como “el sentir”, al no pensamiento (una lógica a partir de las sensaciones).

La reflexión que planteaba es que a partir de un punto en el espacio se produce un pliegue transformando el espacio “cotidiano” -sin dejar de ser cotidiano- en una “distinción”. Fundando la “obra de arte” en ese pliegue, como un corte exacto de lo real. El *pathos*, las sensaciones que se encuentran en ese pliegue, entre el “arte” y lo “real”, hacen que lo real se escape de lo racional como una verdad inconsciente. La acción de los actores construye un espacio común, donde reconfiguran la división de lo sensible haciendo visible aquello que no lo era, creando una situación dirigida a modificar nuestra mirada.

10 Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, p. 17.

11 Jacques Rancière, “La revolución estética” en *El inconsciente estético*, p. 42.



Registro del ejercicio para la construcción de un espacio de aislamiento para el actor y para el espectador.
Diálogo con un artista,
Marzo, 2010.

Después de hacer este paréntesis sobre como surgió el ejercicio Diálogo con un artista, lo siguiente que quiero hacer es integrarlo como parte del desarrollo del estudio del espacio escénico y enfocarlo a la “construcción de un espacio de aislamiento para el actor y para el espectador”.

El espacio intervenido no propicia ni provoca sentirse aislado, tiene dos características físicas muy visibles, está lleno de ventanas y es un espacio muy grande. Lo primero que hice fue explorar en el pliegue la posibilidad de crear espacio escénico que contenga la acción diferente del resto del espacio distinguiendo el espacio escénico del espacio cotidiano; segundo, delimitar el espacio del actor y el del espectador a partir de una marca que limitara el plano horizontal, el vertical y producir profundidad y; tercero, enfatizar el cuerpo aislado.

En “La ceguera necesaria”, Lyotard menciona que es necesario cegar al espectador para poder ver la obra de arte.

El arte visual libera una visión que está encarcelada dentro de la vista normal, corriente. Debe haber una posibilidad de visión, es lo que llamamos el despertar que, generalmente en nuestra vista cotidiana, está dormitando. La obra visual permite entender esta queja de los ojos al ser abandonados, perdidos, y nos hace volver, porque en la vista habitual los ojos sólo ven pero la pintura, las grandes obras de pintura, ayudan al rojo, al azul, a volver... es como un nacimiento, una llegada, un advenimiento que implica un duelo de la vista ordinaria, una especie de ceguera.¹²

Lyotard habla desde el lugar de la plástica y yo lo transpongo al espacio cotidiano, que al ser intervenido disloca la mirada del espectador; hay reconocimiento del espacio cotidiano y de su alteración, así los colores en el pensamiento de Lyotard serían un equivalente a la arquitectura, a la luz del lugar y al cuerpo que lo habita en mi búsqueda de lo corporal en el espacio.

¹² Jean-Francois Lyotard, “La ceguera necesaria” en *Los límites de la estética de la representación*, p. 134.

La pintura nos pone ojos en todas partes: en el oído, en el vientre, en los pulmones (el cuadro respira...). Es la doble definición de la pintura: subjetivamente, alza ante nosotros la realidad de un cuerpo, líneas y colores liberados de la representación orgánica. Y lo uno se hace por lo otro: la pura presencia del cuerpo será visible, al mismo tiempo que el ojo será el órgano destinado de esa presencia.¹³

En este sentido el pliegue funciona como un zoom para la vista del espectador que enfoca el gesto, el cuerpo del actor y el espacio mismo, mientras que el espacio se configura simultáneamente con la acción, con el fin de demarcarlo y generar tensiones entre el espacio, el actor y el espectador. “La configuración tiene lugar como una delimitación hacia dentro y un limitar hacia fuera. Aquí entra en juego el espacio”.¹⁴ La acción de trazar una línea en el piso y en la pared crea convenciones espaciales como el adentro, el afuera, la altura y profundidad, convirtiendo el espacio en un cubo imaginario.

Lo que veo es un primer espacio donde están los actores y los espectadores que viven de diferente forma este espacio, porque hay una marca que separa y construye dos espacios: el espacio delimitado para el actor y el espacio para el espectador. A partir de la línea se dimensiona aun más el primer espacio, porque el actor está dentro de un espacio reducido y el espectador afuera. Me parece interesante que en el espacio del actor esté una ventana porque las nociones del adentro y el afuera se dimensionan hacia fuera, al exterior. El espacio interior donde están los espectadores y el actor los une la ventana con el exterior.

La acción que vincula estas nociones espaciales como el adentro, el afuera, el interior y el exterior, las crea el actor con su mirada porque puede fugarla desde la ventana a un espacio exterior y

¹³ Guilles Deleuze, *Op. Cit.*, p. 59.

¹⁴ Martin Heidegger, “Arte y espacio” *apud* Esther Pizarro Juanas, *Materia para un espacio: antecedentes y nuevas propuestas*, p. 4.

devolverla hacia adentro en donde está su espacio trazado y al espacio del espectador que corresponde a un afuera dentro de su espacio delimitado. En contraste con la mirada del espectador que se enfoca a la acción del actor.

A partir de esta experiencia encuentro que las nociones del adentro y el afuera, son conceptos que coexisten cuando se les nombra, cuando hay un límite, una marca, una ventana, una pared, una ciudad... estos conceptos espaciales se vuelven inaprensibles, en el sentido en que se proyectan hacia el infinito. Bachelard dice, “desde el punto de vista de las expresiones geométricas, la dialéctica de lo de fuera y de lo de dentro, se apoya sobre un geometrismo reforzado donde los límites son barreras”.¹⁵ Aparentemente estas barreras geométricas son el punto de encuentro entre un exterior y un interior, es un acceso que permite también una secuencia espacial, donde el sentido de lo exterior y lo interior se va transformando. La marca en el espacio es lo que hace evidenciarme cómo ese cubo transparente es una reducción de otro cubo que lo contiene, y que crece hacia fuera y que va más allá de la ventana, va más allá de la ciudad.

¹⁵ Gastón Bachelard. *La poética del espacio*, p. 254.

Espacio habitado

La cuestión del espacio habitado puede abordarse desde un punto de vista biológico, por el reconocimiento de la adaptabilidad del hombre como individuo a las más diversas altitudes y latitudes y a los climas más diversos, a las condiciones naturales más extremas.

MILTON SANTOS, La metamorfosis del espacio habitado.

En el ser humano es normal hacer de un lugar un espacio propio, un espacio creado y habitado por el cuerpo, pero ¿hasta dónde el espacio es mío o puede ser mío?, ¿de qué forma la presencia del hombre altera el espacio?, ¿cómo se apropia del espacio? Creo que la respuesta a estas preguntas viene de nosotros, como individuos y pensados como un espacio. ¿Cómo me apropio de mi cuerpo?, ¿cómo me vivo? y ¿qué decido que habite en mí?, lo veo como un acto inconsciente que se proyecta en el espacio, como si a todos nos dieran una habitación con las mismas características y cada uno se apropiara de ella distintamente: “hay que decir, pues, cómo habitamos nuestro espacio vital de acuerdo con todas las dialécticas de la vida, cómo nos enraizamos, de día en día, en un rincón del mundo”.¹⁶

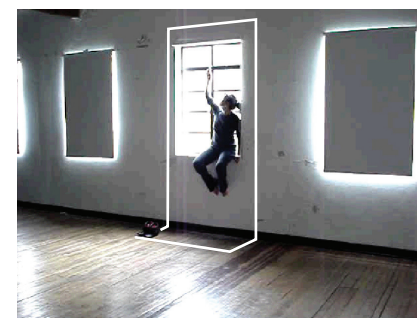
Una vez un psicólogo me comentó un caso, en el que el paciente estaba encerrado en una habitación y la única acción que hacía era levantarse de su cama y recorrerla, hasta que hizo un surco alrededor de la cama. En esta acción veo un paciente que en un tiempo narra el espacio y va creando otro que es el lugar que él habita y lo convierte en su territorio. La acción corresponde a una combinación de dos cosas: la psique del paciente y el espacio de la habitación, excluyendo la presencia del otro en el espacio trazado.

En el proceso de configuración del territorio es evidente la existencia de un sujeto que se expresa. Deleuze y Guattari reflexionan sobre la construcción de territorio como un rasgo que “deviene expresivo cuando adquiere una constancia temporal y un al-

cance espacial que lo convierte en una marca territorial, o más bien territorializante: una firma”. El territorio no es anterior a la marca; la marca traza y hace al territorio.¹⁷ El paciente y con él los actores del ejercicio Diálogo con un artista, son presencias que experimentan pensamientos, sensaciones y desplazamientos provocados y devueltos al espacio. En la medida en que es trazado el territorio, las marcas son la expresión del espacio construido y habitado, en donde la soledad es acrecentada por la completa configuración del espacio envolvente, y donde habitar la oquedad terrestre permite encontrarse con uno mismo en estado de aislamiento, como un micro estudio de lo que realmente pasa en el universo: miles de “pacientes” transformando el espacio en todo momento y cualquier lugar.

El paciente hace un recorrido circular que une el tiempo donde inicia y el tiempo en donde termina, pero también es un tiempo proporcional a la distancia recorrida. Y en la acción de trazar el espacio y convertirlo en un territorio, aparece un sentido de negociación, porque la marca restringe la entrada de los otros a ese espacio. Lo que me genera sensación es reconocer el rastro humano.

La paradoja aparece cuando se delimita un espacio que distingue el adentro y el afuera, el paciente y la actriz están dentro de un espacio y nosotros espectadores, afuera; pero puede ser que la actriz o el paciente están afuera de nosotros y de nuestro espacio.

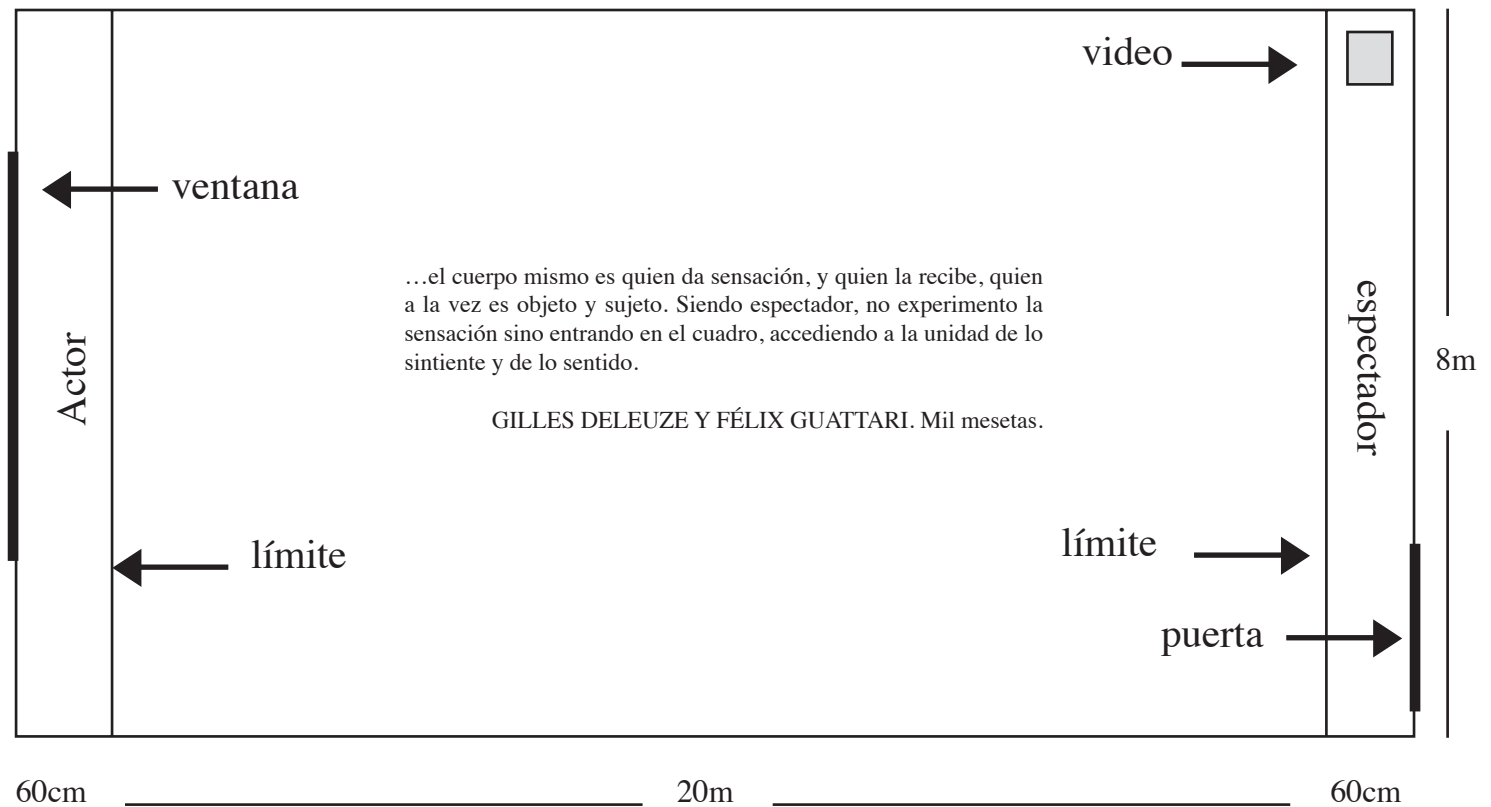


Diálogo con un artista, Marzo, 2010.

¹⁶ *Op. Cit.*, p. 28.

¹⁷ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *apud* Gustavo Chirrolla en “La relación arte y territorio. Aproximaciones a una geoestética a partir de Deleuze y Guattari”.

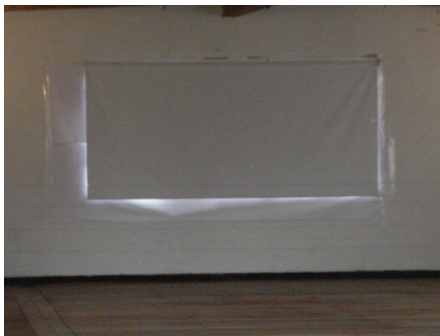
El espejo



El espejo, 25 de agosto de 2010.
 Plano del ejercicio sobre la construcción del espacio de aislamiento para el actor y para el espectador creando una situación de espejo.



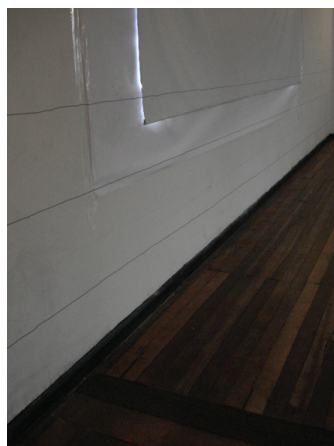
Espacio visto desde la ubicación del actor



Persina que cubre las capas de papel puestas en la ventana



Espacio del espectador delimitado por líneas de alambre



Espacio del ejecutante delimitado por líneas de alambre

Registro del espacio escénico para la acción
El espejo sobre la construcción del espacio
para el ejecutante y el espectador creando una
situación de espejo, 2010.



Video puesto en el espacio del espectador

El espejo, 25 de agosto de 2010.

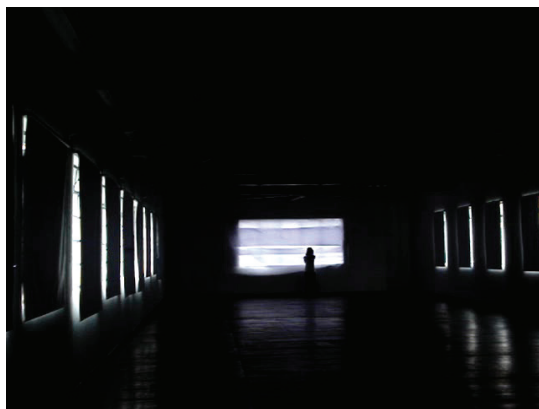
Construcción del espacio de aislamiento para el actor
y para el espectador creando una situación de espejo.

Duración del ejercicio 10min.

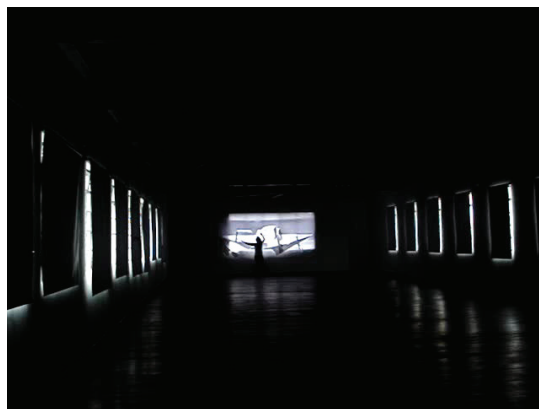
Diez espectadores entran al salón y se sitúan entre la pared y cuatro líneas de alambre que no les permiten que se adentren más al espacio del salón; éste corresponde al “primer espacio delimitado” destinado para el espectador. En un rincón dentro de este primer espacio está ubicado un televisor que proyecta un video de un hombre que se avienta repetidas veces contra la pared tratando de derrumbarla.

El espectador tendría que haber ido de la entrada del salón hasta este televisor para ver el video, pero el espectador no lo hizo, sólo movía su cabeza para tratar de verlo. El punto que atraía su mirada estaba en el otro extremo opuesto de este espacio, a una distancia de 20 metros, en donde se encontraba la actriz. En este extremo estaba el “segundo espacio delimitado” en donde también había cuatro líneas de alambre que no le permitían a la actriz desplazarse por el resto del espacio.

La acción que hace la actriz es alzar lentamente la persiana dejando ver al espectador una pantalla blanca construida de pliegos de papel, luego comienza a desgarrar cada pliego dejando entrar la luz natural que viene del exterior, pero sin dejar ver la ventana. La acción termina cuando la actriz ha llegado al último pliego que bloquea la ventana. Por unos instantes ella al igual que los espectadores contempla los desgarres del papel y finalmente voltea dirigiendo su mirada al espectador.



Registro de la acción visto desde el espacio



La actriz desgarra capa tras capa de papel



Desgarres en las capas de papel



Stills sobre el video proyectado en el ejercicio:
El espejo, 25 de agosto de 2010.

La transposición del cuerpo y el espectador representados en la obra pictórica de Francis Bacon al espacio escénico, me generó distintas preguntas a cerca de la construcción y ubicación de los espacios destinados para el actor y el espectador dentro de un mismo contenedor.

Opté por construir dos espacios con las mismas dimensiones y condiciones espaciales, donde acentué el límite en los dos espacios lo cual no permitía que el actor y el espectador tuvieran acercamiento físico y tampoco acceso al espacio intermedio que los distanciaba.

Retomé del ejercicio Diálogo con un artista, el elemento de la ventana pero ahora no como un límite que marque el adentro y el afuera, ni tampoco como un elemento que deje ver hacia fuera, sino como algo que se convierte en una posibilidad de “alcanzar el afuera”, en este sentido se convierte en un horizonte que “nos marca un punto de referencia importante para poder decir cuál es el lugar en el que estoy y cuál es el lugar en el que deberían estar mis pies con relación a ese horizonte, de lo contrario, podría caer en el abismo de la nada”.¹⁸

La dislocación de la vista en el sentido de Lyotard viene cuando la actriz alza la persiana y lo que se ve es una pantalla de papel blanco y no la ventana. Esta pantalla funciona como un paisaje que correspondería a la noción del “afuera” y cuando la actriz desgarrar capa tras capa de papel, esa pantalla adquiere profundidad, el paisaje se proyecta al infinito y la mirada se fuga, va más allá. “El paisaje es el conjunto de objetos que nuestro cuerpo alcanza a percibir e identificar... El paisaje es nuestro horizonte, estemos donde estemos”.¹⁹

¹⁸ Andrés Gaitán, “Del horizonte que vemos al horizonte que no nos mira” en *Cuatro horizontes a partir del proyecto 359° de Rosario López*, p. 23.

¹⁹ Milton Santos, *Metamorfosis del espacio habitado*, p. 68.

En este caso, los alambres que delimitan el espacio del espectador, fijan el cuerpo del espectador para que no se escape por ese horizonte y corra el riesgo de perderse en esa extensión del espacio. Esta fijación le produce al espectador un espacio de quietud mental y de ensoñación donde éste se detiene en el silencio y contempla el horizonte.

Las mismas características físicas de construcción y de aislamiento entre el espacio del actor y el espacio del espectador, ayudaban a crear una situación de espejo a nivel espacial, donde las acciones de la actriz inducen al espectador hacer lo mismo, o por lo menos, a sentir lo mismo. Pero ¿qué pasa si el horizonte no se proyectara al infinito o si cambia de dirección? ¿Qué pasa si el paisaje son los espectadores mismos? ¿Qué pasa si se invierten los lugares de aislamiento?

Creo que la relación de espejo que quiero trabajar entre el actor y el espectador apenas está insinuada en las características físicas del espacio. Pensé que debía estudiar un espacio basado en la noción del reflejo para aislar y provocar la sensación de encierro. En la medida en que el espectador vea en el actor un reconocimiento de él como un cuerpo que está siendo aislado, entonces se podría establecer un diálogo entre estos dos mundos paralelos, que no se daría si faltara una de estas dos presencias. Pero también puedo pensar que en este ejercicio la situación de espejo se traduce cuando la actriz se convierte en un espectador al contemplar la simulación del paisaje, igual que los otros espectadores y finalmente cuando los dos se saben en espacios delimitados que los aíslan, y se acentúa cuando la actriz los mira porque hay un desdoblamiento.

También tendría que pensar si el acto fallido del video tiene que funcionar dentro de este espacio y pensar en alguna estrategia para provocar que los espectadores hagan el recorrido para ver el video, e invitarlos a ejecutar la misma acción del hombre del video, -pero creo que no es suficiente constreñirlo en un espacio pequeño para que puedan negociar con el otro espectador el espacio y el recorrido.



El espejo, 25 de agosto de 2010.

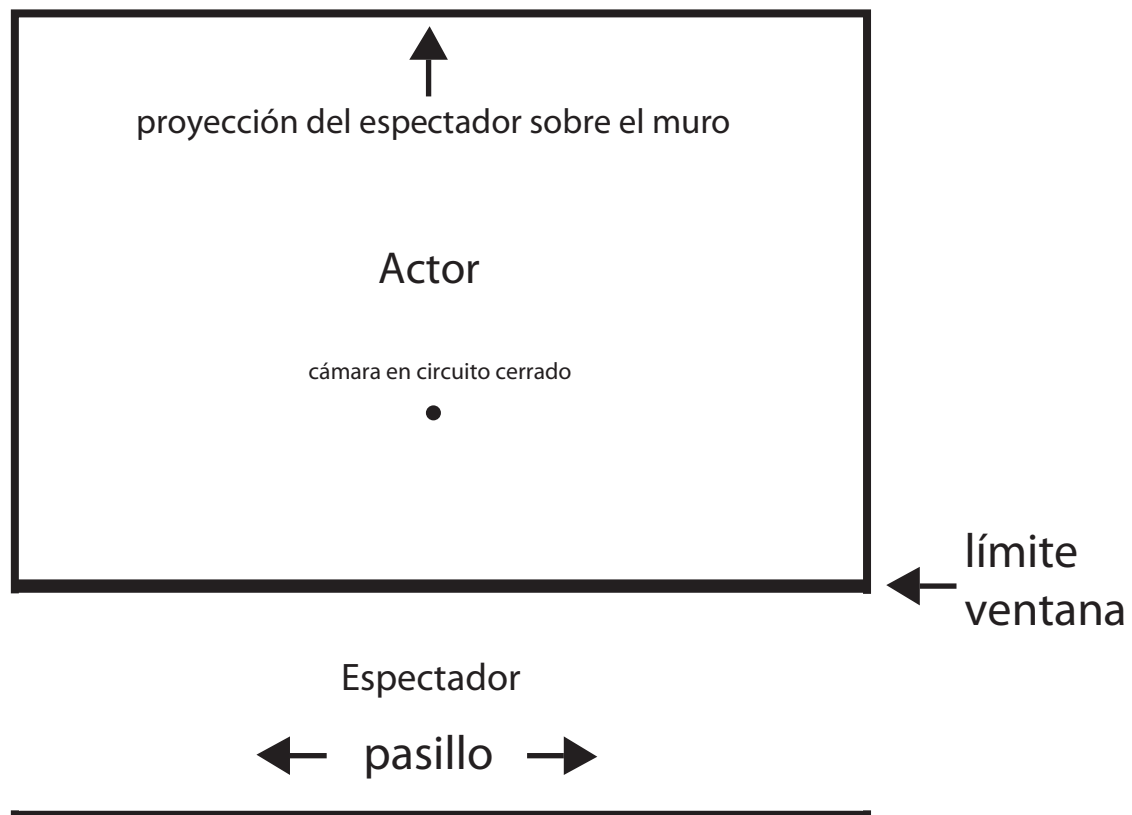
La presencia dentro del espacio

David Sylvester

Parece ser opinión general que esos cuadros de hombres solos en habitaciones transmiten una sensación de claustrofobia y de inquietud. ¿Tienes conciencia de esta inquietud?

Francis Bacon

No, no la tengo. Pero la mayoría de esos cuadros retratan a individuos que se encontraban permanentemente en un estado de inquietud, y es posible que eso se plasmase en el cuadro.



El reflejo, 16 de noviembre de 2010.
Plano sobre la construcción del espacio de aislamiento para el actor y para el espectador creando una situación de espejo.

El reflejo, 16 de noviembre de 2010.

Construcción del espacio de aislamiento para el actor
y para el espectador creando una situación de espejo.

Duración del ejercicio 10min.

Ocho espectadores se dirigen por un pasillo que conduce a una ventana que les permite ver el espacio de aislamiento de la actriz. Cuando llegan a esta ventana, su imagen es capturada por una cámara de video que está en circuito cerrado dentro del espacio de la actriz, proyectando esta imagen sobre la pared. Lo que ven ellos es su imagen en tiempo presente dentro de este espacio.

La actriz se desplaza dentro del espacio que habita, después se da cuenta de la presencia de los espectadores e intenta crear un diálogo a partir del contacto visual, quiere tocar sus rostros y hacer un reconocimiento de ellos con ella pero no puede porque está el límite de la ventana, va hacia la pared y repite la misma acción, regresa a la ventana, vuelve a la pared y así sucesivamente hasta que se detiene en el torso de un espectador proyectado, el espectador desde afuera pasa la palma de su mano por la ventana; lo que los otros espectadores ven es a este espectador intentando acariciar desde su proyección en la pared, a la actriz.

Después, la actriz va de la ventana a la pared, aumentando el ímpetu, la fuerza, la velocidad, con el fin de salir de ese espacio. Y finalmente se detiene en la pared incorporándose a la proyección como un espectador que mira hacia la ventana.



El reflejo, 16 de noviembre de 2010.
Registro del ejercicio sobre la construcción del espacio de aislamiento para el actor y para el espectador creando una situación de espejo.

La angustia generada en los cuerpos pintados por Bacon está puesta en el cuerpo que habita los dispositivos del segundo ejercicio y en este tercero sobre la construcción del espacio de aislamiento para el actor y para el espectador creando una situación de espejo, en la manera en que este cuerpo quiere salir de un encierro mental y lo que estoy intentando en los dispositivos es poner a la actriz y al espectador en un mismo contenedor y hacerlo funcionar como una proyección de este estado.

El contenedor es un espacio en donde la actriz habita y se desplaza; no hay salida, no hay puertas, todo es blanco, la luz es blanca, pero hay un límite: una ventana que divide y separa los dos espacios, permitiendo la entrada a una mirada externa que convive con ella dentro de su espacio.

La actriz puede estar sin realizar alguna acción pero en el momento en el que mentalmente articula la necesidad de estar afuera de ese espacio intenta crear una estrategia de escape, entonces el espacio ofrece resistencias.

La presencia del hombre en la faz de la tierra cambia el sistema del mundo. El hombre es el centro de la tierra, del universo, al que le imprime una nueva realidad con su simple presencia. El hombre es un dato de la valorización de los elementos naturales, físicos, porque es capaz de acción.²⁰

La doble presencia del espectador –como cuerpo y como imagen que es reflejo de cuerpo- en este tercer ejercicio El reflejo, es una forma de doble aislamiento tanto para él, como para la actriz. El espectador se proyecta en la pared impidiendo que se fuguen tanto el cuerpo, como la vista; es como un refuerzo del muro y también un paisaje limitante; pero además la proyección es una forma

²⁰ *Op. Cit.*, Pág. 80.

en la que el espectador puede estar dentro del espacio del actor, estando situado desde afuera. Entonces, el espectador es una forma de límite en cuanto proyección; pero siendo proyección los espectadores son cuerpos que están aislados. La doble presencia del espectador es un límite espacial y hace que su mirada y la de la actriz se centren en el espacio y en la acción.

La ventana parece una posible salida, pero se vuelve una trampa para ser aislado, porque al situarse en ese punto para ver a la actriz, el espectador es captado por la cámara que lo proyecta dentro del espacio. Aunque también me plantea las preguntas: ¿qué es estar adentro? y ¿qué es estar afuera? Aunque, sin duda tiene que haber una presencia para que el espacio active el aislamiento.

Este contenedor me hace ver cómo durante el proceso de elaboración de los ejercicios se hace una síntesis de los espacios antes intervenidos y también es un intento de reducción del adentro y el afuera. Hasta este momento veo que el uso de la ventana se acerca más a la figura del prisma en la obra *Study from the human body after Muybridge* y a la jaula que menciona Bacon en el sentido de que son espacios que dejan ver lo de adentro sin necesidad de entrar y viceversa.

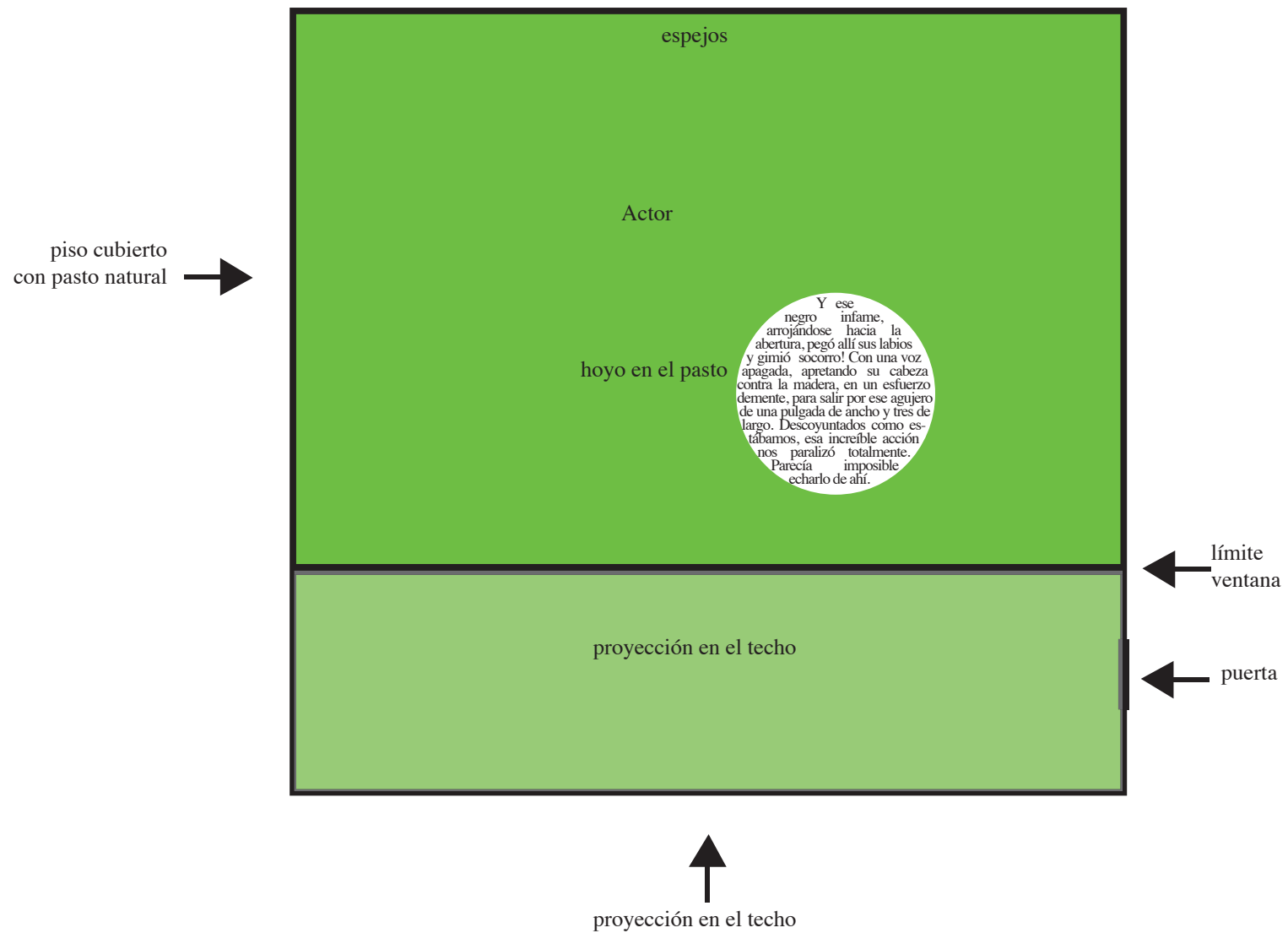
En este contenedor, como en la obra de Bacon, se presentan varios espacios; el primero es la simulación del prisma en donde está la actriz, que es visto desde otro espacio a través de la ventana, este lugar al igual que en la obra de Bacon es un lugar abierto en el sentido de que no hay paredes que definan plenamente un espacio de aislamiento, sino que existe un sentido de libertad para desplazarse, como el flujo en la ciudad.

Durante el proceso es importante la transformación y el uso de la ventana en función de expandir, contraer y contener el espacio. En el primer ejercicio Diálogo con un artista era una forma de salida de la mirada del actor, en el segundo ejercicio El espejo, es una posibilidad de fugar la mirada del actor y el espectador hacia el horizonte y en este tercer ejercicio El reflejo se convierte en la posibilidad de poner frente a frente los dos espacios y convertir al actor y al espectador, con sus miradas respectivas, en observadores y simultáneamente observados: el actor observa al espectador, mientras es observado por él, y lo mismo ocurre con el espectador.



Salidas falsas

JOSHEP CONRAD, Negro Narcissus.



El espejo y el reflejo, 22 de marzo de 2011.
Plano del ejercicio sobre la construcción del espacio de aislamiento para el actor y para el espectador creando una situación de espejo.

El espejo y el reflejo, 22 de marzo de 2011.

Construcción del espacio escénico para acercar al actor y al espectador a la sensación y al estado físico y psicológico de estar encerrados en condiciones de aislamiento.

Duración del ejercicio 10min.

Quince espectadores caminan por un pasillo que conduce a la entrada del espacio de aislamiento, una vez que están todos dentro del espacio, se cierra la puerta. Este espacio para el espectador está reducido a 2.50m x 1.30m x 2.50m, lo cual hacía que los espectadores negociaran entre sí el espacio tanto para acomodarse como para poder ver a la actriz a través de la ventana, la cual estaba en un espacio que medía 2.50m x 3.60m x 2.50m, visiblemente era un espacio más grande que donde estaba ubicado el espectador.

El espectador entra, se acomoda, ve por la ventana otro espacio en donde está la actriz y simultáneamente va reconociendo los elementos del espacio, como un video que proyecta en el techo una imagen plana, blanca, e ilumina este espacio para el espectador, reconoce elementos comunes entre su espacio y el de la actriz, como el pasto que está en el piso, paredes blancas que delimitan el espacio y la ventana que es el límite y un elemento que permite que puedan verse el espectador y la actriz.

La actriz esta oculta debajo de la ventana desde donde está el espectador. Lo que él ve dentro del espacio son cinco espejos (con una separación mínima entre ellos y dispuestos en la pared del fondo y el pasto) reflejando y fragmentando el cuerpo de la actriz que está de espaldas recorriendo con las palmas de las manos la pared.

En la pared donde está la actriz hay otro espejo que se refleja con uno de los espejos que están sobre la pared opuesta. Cuando la actriz llega hasta este espejo ve su imagen y se da cuenta que dentro del espejo hay otro reflejo, el de ella, voltea hacia la pared donde están todos los espejos y se dirige hacia ellos. Ella se observa en cada uno de los espejos reconociéndose y tratando de relacionarse con su imagen y el espacio, hasta que toma uno de los espejos y lo coloca sobre su cara, camina hacia la ventana, se pone frente a los espectadores, hace contacto visual con ellos a través del espejo, luego se dirige a unas de las paredes de su espacio y coloca el espejo a la altura que corresponde a la ubicación del rostro.

Recorre el espacio y en algún momento se detiene, se sienta y comienza a escarbar un hoyo en el pasto. Simultáneamente la acción de la actriz se proyecta en el techo del espectador. Lo que el espectador ve es a la actriz hacer un hoyo en el pasto y en la proyección lo que ve es a la actriz haciendo un hoyo en el techo.

La actriz desde su espacio se asoma por el hoyo hecho en el pasto y en la proyección se asoma por el hoyo que simula estar en el techo del espacio del espectador.

Finalmente se abre la puerta y el espectador sale del espacio.

El diseño de este contenedor es la conjunción de los elementos que había explorado dentro del trabajo con el espacio en los ejercicios anteriores, de las críticas abiertas del laboratorio de tesis y también del referente de cómo se fusionaron los anteriores ejercicios, para poder presentarlo como el dispositivo final de mi proyecto sobre la construcción de un espacio escénico para acercar al

y al espectador a la sensación y al estado físico y psicológico de encerrados en condiciones de aislamiento. Así que tenía que definir varios puntos: la construcción final de un espacio cerrado totalmente; la ubicación de la actriz y el espectador para crear la relación de espejo en condiciones de aislamiento; la síntesis del adentro y el afuera; el pensamiento proyectado en las estrategias de escape, la elaboración de salidas falsas; la duración del ejercicio para lograr la noción de encierro; y la dislocación de la mirada y el cuerpo.

El cuerpo de la actriz es un lugar en el cual el discurso se encuentra con la práctica y también es una fuente y un medio por el cual proyecta estados mentales que se manifiestan a través de un lenguaje propio. El potencial expresivo del cuerpo está en parte dado por ese espacio de aislamiento, que lo vulnera al mostrarse ante el otro, pero también tiene el poder de decidir qué deja ver, imaginar y sentir.

La importancia de la construcción de un contenedor que destine un espacio para la actriz y otro para el espectador hace que el espacio que comparten los espectadores también sea un espacio de negociación y de tensión que se manifiesta desde el menor o mayor acercamiento con el otro y en el momento que hay un desdoblamiento de parte del espectador, al reconocer que es observado por la actriz y está siendo aislado, entonces los espectadores en ese momento se vuelven un segundo actor.

El cuerpo es un contenedor de lo aprendido y lo sentido; y un contenido de deseos inconscientes, que sin saber le permiten actuar o proceder frente a cualquier circunstancia. La situación entre la actriz y el espectador se invierte y la actriz lo desestabiliza cuando ella le devuelve la mirada

del observador. Es el cuerpo de la actriz dentro del espacio lo que le revela al espectador el estado de aislamiento, convirtiendo el espacio en un espejo.

El cuerpo puede estar dispuesto en el espacio, pero cuando se detona en el pensamiento una situación de aislamiento, crea una sensación de encierro y surge la necesidad de estar afuera, entonces comienza a crear estrategias de escape. “El ser que se esconde, el ser que se centra en su concha, prepara una salida... las evasiones más dinámicas se efectúan a partir del ser comprimido”²¹ las acciones que marca la actriz nos revelan lo oculto del espacio, lo libre, lo pequeño y lo infinito.

Las posibles salidas que propongo en los dispositivos son una especie de representación del pensamiento porque son espacios imaginarios, las salidas son ilusorias, están en la mente, no corresponden a la realidad sino más bien están construidas con artificios y mentalmente son posibles, pero no en la realidad, por lo tanto, he pensado que son salidas falsas.

El espectador se sabe como espectador, en el momento en el que se sitúa a observar a la actriz desde la ventana. Lo que ve es un cuerpo aislado en un lugar que no tiene salidas físicas posibles, pero en el momento en que se cierra la puerta del espacio del espectador, es cuando se activa la situación de espejo. -¿quién es el cuerpo aislado?

La estrategia de meter una salida posible, es poder generar un doble aislamiento, cuando la actriz quiere escapar lo que hace es aislar al espectador. La acción que empieza a crear la salida como escape al aislamiento como lo es el hoyo hecho en el pasto, es una acción que se prolonga al espa-

²¹ Gastón Bachelard. *Op. Cit.*, p. 146.

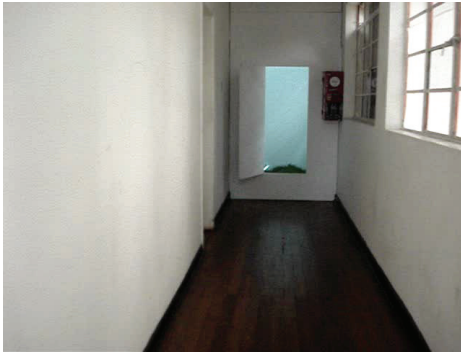
cio del espectador, paradójicamente, la proyección en el techo es una ilusión que se fabrica y es la única que puede moverse de espacios, el hoyo en el pasto es el hoyo que está en el techo -pero tampoco tiene un afuera-, existe dentro del contenedor de los dos espacios, crea el afuera como una ilusión que se vuelve infinita, donde no puede estar el cuerpo, pero sí el pensamiento que es guiado por la mirada.

En todo momento se crea la noción de estar adentro y afuera, pero cuando se presenta la salida posible, es cuando el aislamiento se vuelve más potente, se refuerza y le hace saber al espectador que él también está aislado y le invita a salir por la salida posible.

El espectador se acompaña de más espectadores en un espacio que podría indicar el afuera, los cuerpos están funcionando como un límite, es decir, un cuerpo que no permite que otro cuerpo pueda circular y recorrer el espacio, en contraste con el único habitante dentro del cubo.

La idea de colocar espejos en el espacio de la actriz, venía de observar que en las obras de Bacon el espejo funcionaba como un lugar en donde el cuerpo podía escapar. En este dispositivo sobre la construcción de un espacio escénico para acercar al actor y al espectador a la sensación y al estado físico y psicológico de encerrados en condiciones de aislamiento, el trabajo consistía en ampliar el espacio, pero también, en establecer un diálogo de la actriz con su reflejo y con el espacio mismo y era una forma en la que la actriz podría escapar pero sólo siendo reflejada, cuando se ve el reflejo del reflejo en los espejos simulan una infinidad de espacios, un caleidoscopio, en donde ella no podrá estar, si no es siendo reflejada. “Cuando estoy cerca de un espejo siempre encuentro algo fuera de lugar que me hace sentir insegura, por eso intento evitarlos... No puedo dejar de pensar en esa imagen inaccesible que emito”.²²

²² Verónica Gerber Bicecci, *Mudanza*, p. 71.



Pasillo que conduce a la entrada al espacio del espectador



Entrada al espacio del espectador



Espacio de la actriz

El espejo y el reflejo, 22 de marzo de 2011.

Construcción del espacio escénico para acercar al actor y al espectador a la sensación y al estado físico y psicológico de estar encerrados en condiciones de aislamiento.

Los espejos no sólo dislocan el espacio sino también la imagen de la actriz, porque no hay nada más ilusorio que un espejo, ella simula que ve al espectador colocando un espejo sobre su cara a manera de máscara, como una posibilidad para que los espectadores puedan ver dentro de ella, también como una modo de poder verse en ella, y como una puerta al infinito donde el espectador pueda fugar la mirada.

Aunque también representa la reducción del encuentro de la mirada del espectador con su propia mirada, -me parece enigmático encontrarse con la simulación de uno mismo, como un enfrentamiento mental, porque ¿cuánto tiempo podríamos estar frente a un espejo, sin sentir el vértigo de perdernos?, en lo cotidiano necesitamos vernos al espejo para entender quiénes somos-. Y en realidad nosotros somos los únicos que no sabemos cómo somos ni física, ni mentalmente, siempre es un supuesto.

El espejo es el único lugar donde el rostro y el cuerpo se proyectan como parte del mundo en un paralelo; lo que hay del otro lado es una especie de proyección astral, un nosotros invertido. El espejo, desde el primer metal bruñido, produce confrontación y, por tanto, es una herramienta de conocimiento.²³

Es la confrontación que tengo al respecto de no poder ser la actriz de mi proyecto, porque lo que he visto durante el proceso es a través de la experiencia con la actriz es parte del reflejo de mi pensamiento, lo que me trastoca, lo que me genera inestabilidad y me perturba. Aunque también pienso que el espejo se vuelve como un hecho escénico que parte de la realidad, pero que al reflejarla la interpreta.



Ampliación del espacio a través de espejos



Diálogo de la actriz con su reflejo



La actriz con la máscara de espejo

El espejo y el reflejo, 22 de marzo de 2011.

Construcción del espacio escénico para acercar al actor y al espectador a la sensación y al estado físico y psicológico de estar encerrados en condiciones de aislamiento.

En los videos que utilizo dentro de los dispositivos también propongo que surjan las salidas falsas o los intentos falsos por escapar.

Video 1

En el intento del hombre por escapar físicamente derribando el muro, aparece la noción del tiempo circular que hace que la acción se repita y se prolongue hasta el desgaste del cuerpo. Se trata de ver al otro como uno mismo, con nuestras diferencias y similitudes. El cuerpo horizontal se presenta ante el otro de manera distinta que a un cuerpo vertical, un cuerpo tumbado resulta más vulnerable.

La acción corporal implica una transformación espacial así como una relación con el otro. Lo que se ve en *Study from the human body after Muybridge*, es un cuerpo representado que simula movimiento y el prisma no permite que el cuerpo ni que la sombra se fuguen sino que controla y ofrece resistencia a las fuerzas que vienen del movimiento del cuerpo. En este sentido el espacio que habita el hombre del video ofrece resistencia física impidiendo que se escape, y controla el posible desplazamiento que tenga en ese espacio, pero también convierte al cuerpo del hombre en una materia que es perturbada por el espacio y también me hace preguntarme: ¿Qué es lo que sucede si el hombre sale de ese espacio?

Stills del Video 1 proyectado en El espejo
25 de agosto de 2010



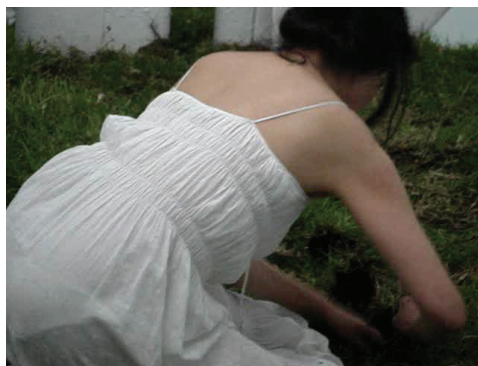
Vídeo 2

En los dispositivos había construido un límite horizontal que corresponde al plano de nuestro desplazamiento, límites que están hacia las paredes y hacia la línea horizontal de la mirada. En el dispositivo del cuarto ejercicio lo que intentaba era descolocar al espectador no sólo en la mirada sino corporalmente desde la línea horizontal moviéndola a la verticalidad. La actriz empieza a construir una posible salida desde su espacio, hace un hoyo en el pasto y éste se proyectaba en el techo del espectador.

Lo que el espectador ve: es a la actriz desde su espacio de aislamiento haciendo un hoyo en el pasto y simultáneamente en la proyección del techo del espacio del espectador la imagen que va develando es a la actriz haciendo desgarres en capas de papel para hacer un hoyo desde el techo, una vez que ha logrado hacer el hoyo proyectado, ella mira hacia abajo su posible salida, pero también ve a los espectadores que están encerrados. En esta acción la actriz se convierte en una espectadora que se asoma para verlos. Y el espectador al ser observado por la actriz proyectada, también es un observador que ve desde la ventana a la actriz haciendo un hoyo en el pasto. Es como si el espacio fuera un circuito y se cerrara completamente.

La posible salida del hoyo en el techo es una salida falsa para la actriz y para el espectador porque es una ilusión. Es como el reflejo en el espejo, los dos están atrapados en sus respectivos espacios y ninguno puede acceder a ellos.

El elemento del pasto está dentro de este espacio de aislamiento, porque el pasto indica siempre un “afuera”. La presencia de este material indica que el estado de aislamiento no importa si es en un espacio reducido, cerrado, sino que podemos sentirnos aislados estando afuera de un espacio físico como estos contenedores, sino que el aislamiento también es un estado mental.



La actriz hace un hoyo en el pasto, construye una posible salida.



El hoyo se proyecta en el techo del lugar en donde está situado el espectador.

Video 2 proyectado en El espejo y el reflejo
22 de marzo de 2011.



La luz

Durante el montaje del segundo ejercicio sobre la construcción del espacio para el actor y el espectador tenía un paisaje impreso en gran formato para ponerlo en la ventana del fondo del salón. La idea era poner la representación de un paisaje que no dejara ver el paisaje real que existe afuera.

La acción consistía en que la actriz levantara la persiana y lo que el espectador vería es una representación del afuera. Cuando monté el dibujo vi que la luz lo absorbía, entonces para bloquear -no para oscurecer- la luz puse varias capas de papel blanco y me di cuenta que se estaba convirtiendo en una caja de luz y recordé los paisajes del fotógrafo Hirushi Sugimoto. De algún modo la caja de luz seguía siendo una representación del paisaje.

Pero lo más sorprendente ocurrió durante la ejecución del ejercicio. La acción consistía en que la actriz desgarrara cada una de las capas y descubriera que cada capa desgarrada sólo dejaba ver otra y así sucesivamente sin dejar ver el afuera. Pero algo que se revelaba mientras ocurría la acción, era la construcción de un dibujo de luz que era otra simulación de un paisaje.

El trabajo con la luz se convirtió en un elemento para “atrapar” al espectador en las siguientes exploraciones del proyecto y plantear el contraste entre la oscuridad y luminosidad, porque lo oscuro genera inestabilidad en el cuerpo y ciega desde un principio, no así la luz, que revela todo.

Después dejé de trabajar en este espacio que tiene muchas entradas de luz natural y que a nivel espacial es enorme. Empecé a trabajar en un espacio que era una escala menor, pero aún así lo reduje lo más posible, un espacio donde sólo había una ventana y un pasillo que conducía al salón y el cual se convertiría en el lugar desde donde podría ver el espectador. Con este cambio apareció la noción



Paisaje impreso 3m x 1.50m



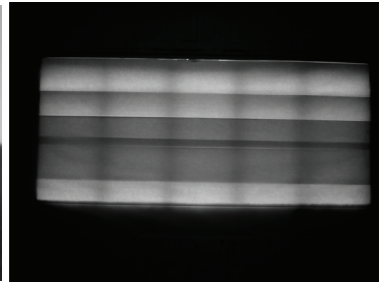
Paisaje que enmarca la ventana



Caja de Luz



Seascapes, Hiroshi Sugimoto



Caja de luz



Dibujo

de recorrido y la luz se convirtió en una forma de “fascinación”, de trampa. El espectador avanzaba a través de este corredor oscuro sin saber que ya estaba entrando al espacio y era atraído por una ventana donde salía luz blanca, cuando el espectador volteaba a ver dentro del espacio de donde salía la fuente lumínica, se daba cuenta de que estaba siendo proyectado dentro del salón donde se encontraba la actriz aislada.

Este nuevo espacio ofrecía entradas de luz natural, paradójicamente el salón no tenía fuente de luz artificial, esto me permitía ubicarme en el espacio y ver cuáles eran las fuentes de luz. El pasillo es una forma arquitectónica de dirigir el desplazamiento humano pero también controla y dispersa la fuente lumínica; con la ventana pasa lo mismo, es un filtro para la luz y enmarca formatos del espacio; las paredes blancas iluminan el espacio y dejan ver cualquier característica como las texturas, hoyos, etc.; y en el piso hay un hoyo que deja ver el pasillo del piso de abajo. Este hoyo me hizo pensar en la cita que hace Gilles Deleuze en la Lógica de la sensación sobre el Negro Narcissus encerrado en el camarote y un hoyo pequeñito que puede ser su salida.

La luz se convirtió en la entrada y en la salida falsa, en la inmensidad, la profundidad y en un espacio infinito. Pero también como estrategia para dirigir y centrar la mirada del espectador en las características físicas del espacio y del actor, en este sentido funciona como una lupa que lo deja ver todo.

Tiempo

En los contenedores uno de los objetivos es dislocar los sentidos del espectador, esto se da con el espacio pero también con la noción del tiempo. Hay una duración en el cual el espectador entra al espacio y empieza a reconocer los elementos dispuestos, sus sentidos tratan de acomodarse, el cuerpo quiere encontrar estabilidad para ubicarse espacialmente y antes de que lo logre tiene que crear una estrategia visual para dislocarlo, pero esto va en relación con la duración del ejercicio.

En el dispositivo sobre la construcción del espacio de aislamiento para el actor y para el espectador donde se encuentra la caja de luz, el tiempo está directamente vinculado al espacio. El tiempo y el espacio se convierten en algo etéreo, se vuelve un tiempo infinito que va dirigido a la contemplación. La acción de la actriz al dibujar con la luz y los desgarres de papel pasan del instante a lo eterno, es un tiempo que se prolonga en el horizonte y desdibuja la figura de la actriz, convirtiéndolo en otro espectador.

Lo que sucede en los otros dispositivos del tercer ejercicio sobre la construcción del espacio de aislamiento para el actor y para el espectador y el cuarto ejercicio sobre la construcción del espacio escénico para acercar al actor y al espectador a la sensación y al estado físico y psicológico de sentirse encerrados en condiciones de aislamiento, con el uso del tiempo y el espacio es que son un elemento donde se crean tensiones en el espectador, que va de una sensación de placer visual que se desplaza a la necesidad de salir del contenedor.

En el dispositivo donde está la proyección del espectador sobre la pared, hay un tiempo paralelo, el cuerpo se vuelve un contenedor del tiempo donde puede dilatarse o contraerse. El espectador se ve enfrente, acompañando la ejecución del ejercicio junto al cuerpo aislado, envejecen y permanecen

tratando de entender el espacio y buscar la salida ¿cómo romper con el circuito? ¿cuándo se acaba la proyección de ellos dentro? Están atrapados en el espacio y en el tiempo.

El cuerpo es un contenedor de tiempo, es a partir de nuestros sentidos como la duración del ejercicio puede dilatarse o contraerse, y generar a través del tiempo y el espacio un estado de aislamiento y generar la sensación de encierro.

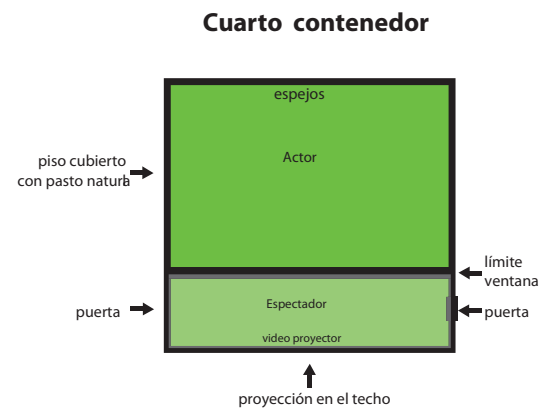
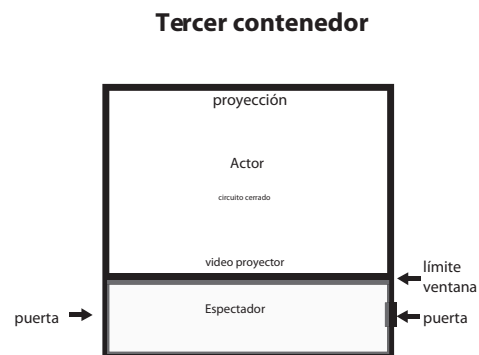
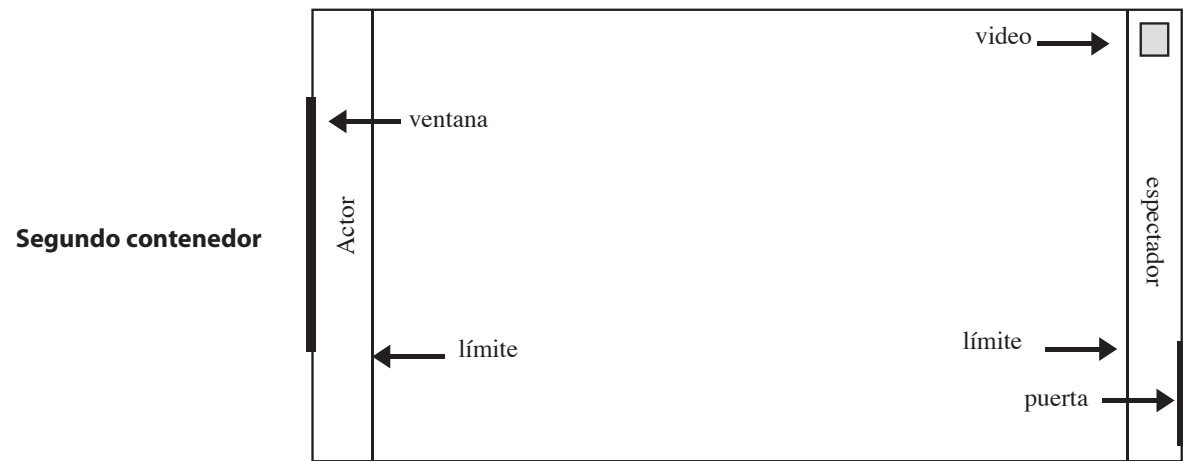
En el cuarto ejercicio había varios agentes para crear la sensación de escapar o salir del contenedor: la reducción del espacio del espectador y compartir con varios cuerpos, la duración de la acción de la actriz y la sincronía con el video proyectado en el techo. Desde que los espectadores entran al espacio reducido han pasado un tiempo compartiendo este espacio y cuando aparece el hoyo, es como una posibilidad de salir pero, tal vez, la necesidad de salir crezca al darse cuenta de que es una salida falsa, pienso ¿qué más puede sentir el espectador? ¿cuánto tiempo más puede pasar para que él intente una salida de escape?

Lo que me queda claro es que hay una unión de elementos en este último ejercicio donde la presencia de quince cuerpos compartiendo el espacio reducido y el tiempo de diez minutos que pasaron mientras transcurría el ejercicio eran suficientes para sentir la necesidad de salir.

Diálogo a partir del espacio

...encontré entonces que el aislamiento venía desde mi pensamiento y se prolongaba en el espacio y viceversa.

ELVIA GONZÁLEZ



Plano de los tres contenedores como resultado del proyecto final sobre la construcción de un espacio escénico para acercar al actor y al espectador a la sensación y al estado físico y psicológico de sentirse encerrados en condiciones de aislamiento. Mayo, 2011

Cada uno de los dispositivos que presenté en el proceso me plantearon un estudio del espacio a partir de construir el espacio escénico en espacios “cotidianos” y trasponer los elementos plásticos que observé en el trabajo de Francis Bacon.

El espacio cotidiano me hizo aprender a ver, escuchar y sentir el espacio. Siempre se presentó como un apoyo para entender la relación entre el espacio y la presencia humana. Y también me permitió encontrar mi propio mecanismo para transponer mi experiencia personal sobre el bloqueo y la opresión que sentía y el aislamiento visto en los cuerpos y espacios que Bacon pintó, alejándome de la reproducción de la plástica de Bacon y dejando que surgiera la obra.

Siempre la misma idea iba y venía: la construcción de un espacio de aislamiento para el actor y el espectador para crear una situación de espejo que provocara una sensación de encierro, y se dejara contaminar por otros pensamientos que aparecían durante el proceso, así cada contenedor se deja contaminar del propio espacio intervenido y de los rastros de los otros contenedores, pero cada una de las exploraciones fue convirtiéndose en una pieza, de otras piezas que conforman el proyecto. Decidí que mi proyecto final estaría conformado por estos tres dispositivos que abordan la construcción de un espacio escénico para acercar al actor y al espectador a la sensación y al estado físico y psicológico de sentirse encerrados en condiciones de aislamiento, como una forma de ver que en cada uno de los contenedores hay un diálogo que construye el actor con el espectador, lo que el actor hace desde su lugar repercute en el espacio del espectador y viceversa, y cómo el espacio y el tiempo propician sentirse aislado y provocar un estado de encierro que crece en el orden mental y se proyecta en el estado físico.

En la presentación final dentro del laboratorio de creación de tesis se dispuso que presentara el segundo contenedor en su lugar de gestación, en el salón de la Maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas (MITAV); el tercero y cuarto en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia (UNAL). –Esta nueva disposición y desplazamiento de los contenedores del tercer y cuarto ejercicio, me hacen pensar en cómo hacer dialogar los tres dispositivos entre sí; y también me hace verlos como fragmentos de un mismo pensamiento dispersos en otros espacios. Porque los pensaba como un circuito cerrado donde la función del pasillo era conectarlos, el espectador camina por el pasillo que le conduce a la entrada del contenedor donde él se proyecta en la pared, después sale, recorre el pasillo y entra al contenedor del pasto, vuelve a salir y entra al contenedor donde está el paisaje, pero no hay salida, se quedan atrapados en el espacio y en un tiempo eterno.

Pero en esta nueva disposición, el hecho de que no estén unidos, plantea otras posibilidades, surge una nueva intervención del espacio, dos dispositivos que surgen de las paredes del museo, e invitan al espectador a tener una experiencia corporal y mental.

El espacio que conduce del Museo al salón de la MITAV donde estará el contenedor del segundo ejercicio, es un espacio abierto que permite al espectador hacer un desplazamiento a los tres contenedores sin que marque una ruta, ni un orden, son espacios que están aislados por la ubicación. –Me interesa el ordenamiento mental que hace el espectador, el registro de las acciones, cómo vive y dialoga con cada uno de los contenedores. Mi vida es parte de mi trabajo mi trabajo cómo resuena en la realidad.

Así pues, los invito a estar en la jaula o en la ciudad.

Bibliografía

- BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*. Trad. de Ernestina de Champourcin. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1975.
- CHIRROLLA, Gustavo, “La relación arte y territorio. Aproximaciones a una geoestética a partir de Deleuze y Guattari”. Doc. inéd. Bogotá 2010. [Texto presentado en el marco de “El salón Nacional de Artistas en “Geoestéticas”]
- DELEUZE, Guilles, *Lógica de la sensación*. Trad. de Isidro Herrera. Madrid, Arena Libros, 2002.
- GAITÁN, Andrés, “Del horizonte que vemos al horizonte que no nos mira” en *Cuatro horizontes a partir del proyecto 359º de Rosario López*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia , 2010. (Colección sin condición, 29)
- GERBER BICECCI, Verónica, *Mudanza*. México, Taller Ditoria MMX, 2010.
- LYOTARD, Jean-Francois, “La ceguera necesaria” en *Los límites de la estética de la representación*. Bogotá, Universidad el Rosario, 2006.
- PIZARRO JUANAS, Esther, *Materia para un espacio: antecedentes y nuevas propuestas*. Madrid, 1995. Tesis, Universidad Complutense de Madrid, 1995.
- RANCIÈRÉ, Jacques, *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Museo de Arte de Barcelona / Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.
- RANCIÈRÉ, Jacques , “La revolución estética” en *El inconsciente estético*. Buenos Aires, Del Estante, 2005.

SANTOS, Milton, *Metamorfosis del espacio habitado*. Trad. de Gloria María Vargas López de Mesa. Barcelona, Oikos-tau, 1995.

SYLVESTER, David, “Fragmentos de entrevistas con Francis Bacon” en *Publicación periódica orientada al tratamiento de la periódica violencia* núm 2, <<http://www.vivilibros.com/excesos/02-a-01.htm>>. [Consulta: 5 de julio, 2011]

